

조선 후기 彫刻僧 流派의 불상 제작 방식과 “代作”의 문제

송은석*

- I. 서론
- II. 동일 유파 내 代作의 문제
- III. 유파 간 합동 작업과 대작의 문제
- IV. 결론

I. 서론

조선 후기의 조각승 유파 체계에서 불상을 제작하는 방식은 유파의 수장인 수조각승을 중심으로 다수의 보조 조각승들이 참여하여 각자의 직분에 따라 작업을 나누어 조성하는 방식이었다.¹ 조각승 유파는 대체로 수조각승으로부터 말단의 조각승에 이르기까지 수직적 구조를 갖고 있으면서, 작업과 교육의 두 가지 기능을 함께 수행하였던 것으로 판단된다. 또한 유파 내 핵심 조각승들이 참여하는 유파 간 합동 또는 공동 작업은 여러 유파 구성원들이 필요한 대형 불사 이외에는 일반적인 것이 아니었다.

이러한 조선 후기 조각승 유파의 불상 제작 방식 속에서 “代作”의 문제는 크게 두 가지 형

* 동국대학교(경주) 부교수

¹ 송은석, 「조선 후기 불상의 腹藏發願文과 彫刻僧 기록」, 『삼성미술관 Leeum 연구논문집』 3 (2007. 11), pp. 19-25.

태로 나타났다. 첫째는 동일 유파 속에서 수조각승과 차조각승 사이의 대작 문제이며, 둘째는 특정 유파의 보조 조각승들과 유파 외부의 수조각승 사이의 대작 문제이다. 첫째 유형은 유파 내 首長이 교체될 시기에 현임 수장 대신 차기 수장을 중심으로 불상을 제작한 사례에 해당한다. 기록상 수조각승은 여전히 유파의 수장이 맡고 있었지만, 실제로는 차조각승의 작품 양식이 전면에 등장하였기 때문에, 인적으로도 양식적으로도 변화가 일어나고 있던 것으로 추정된다. 둘째 유형은 특정 유파에서 독립하여 독자적으로 불상을 제작하는 조각승이 타 유파 소속의 조각승들을 보조 조각승으로 영입하여 불상을 제작하였던 방식이다. 이 방식에서도 수조각승의 양식적 특징은 거의 드러나지 않고 보조 조각승들의 작품이 주로 드러나 있다는 점에서 명목상 수조각승보다는 보조 조각승들이 소속된 유파에 의해 제작되었다고 판단된다.

조선 후기에 나타났던 代作 또는 代名과 유사한 불상 제작 방식은 조각승 유파를 중심으로 한 조선 후기의 독특한 체계 속에서 발생한 것이며, 일반적으로 모든 유파에서 일어났던 현상은 아니었다. 그러나 대작 방식을 통한 불상 조성은 조선 후기 불교 조각의 다양한 제작 방식을 파악하는데 있어서 중요한 사례의 하나로서 주목되어야 한다.

II. 동일 유파 내 代作의 문제

동일 유파 내에서 대작의 문제는 유파 수장의 말년에 차기 수장으로 교체되는 시기에 발생한 것으로 추정된다. 연로한 수장이 명목상으로는 수조각승으로 기록되어 있지만, 실제로는 차기 수장이 될 차조각승이 실질적으로 불상 조각을 주도하였던 것이다. 아마 여러 유파에서 이 같은 현상이 일어났을 것으로 추정되는데, 본고에서는 무염파와 운혜파의 사례를 들어 설명하고자 한다.

1. 무염파의 無染과 海心

무염파는 17세기 초반에 무염, 道祐, 해심 등 조각승들을 중심으로 전라도 일대에서 활동한 조각승 유파이다. 이르면 1620년대 후반 늦어도 1630년대 초반에 성립된 것으로 추정되는 무염파는 17세기 전반에 무염을 중심으로 활동하였으며, 17세기 중후반에는 해심을 중심으로 여러 불사를 주관하였다. 무염에서 해심으로 활동의 중심이 옮겨진 때는 1650년대 초반 경인데, 1651년에 제작된 속초 신흥사 〈목조아미타삼존불좌상〉과 〈목조지장보살좌상 및 시왕상〉

은 수장의 교체기에 代作 방식으로 조성된 것으로 추정된다.²

지장보살상 발원문에 無染, 道祐 등에 의해 제작되었다는 내용이 기록되어 있는데, 신체, 얼굴, 그리고 옷 등 불상의 주요 부위에 무염의 또 다른 제자인 海心の 특징이 반영되어 있어 전체적으로 해심의 주도로 불상이 제작된 것으로 추정되었다.³ 처음 불상과 발원문을 조사하여 소개한 논고에서 3위 조각승의 이름이 판독되지 않은 상황에서 양식 분석에만 의거하여 해심의 참여가 추정되었지만,⁴ 최근에 간행된 보고서에 3위 조각승이 海心으로 판독되어서 해심의 역할에 대한 보다 직접적인 피력이 가능하게 되었다.⁵

신홍사의 극락전과 명부전의 불상들은 무염이 이전에 제작한 靈光 佛甲寺 <목조삼방불좌상>(1635년)이나 大田 飛來寺 <목조비로자나불좌상>(1650년) 등이 하반신 폭이 좁고 상반신이 긴 체형에 폭넓고 각진 턱을 가진 얼굴을 하고 있는 점과 달리, 신홍사 불상들은 하반신 폭이 넓어졌고, 얼굴은 상하로 길어진 차이를 갖고 있다(도 1, 2). 또한 신홍사 불상들의 옷 주름은 비래사 불상에서처럼 넓은 주름 면 안에 또 다시 양각 또는 음각선이 시문된 입체적 기법이 사용되지 않았고, 좌우 대칭의 양각선을 위주로 한 도식적인 주름으로서 차이가 있다(도 1, 2). 그러나 이마에서 갑자기 튀어나온 뾰족한 코나 물음표 모양의 耳甲胄을 가진 귀 등은 불갑사나 비래사 불상들과 같이 무염의 작풍을 따른 부분도 있다(도 3).

이러한 신홍사 불상들의 표현상 특징은 1653년 해심이 수조각승으로서 조성한 현존 유일의 사례인 高敞 文殊寺 명부전의 <목조지장보살좌상>과 거의 동일하다.⁶ 얼굴에는 뺨, 턱, 눈두

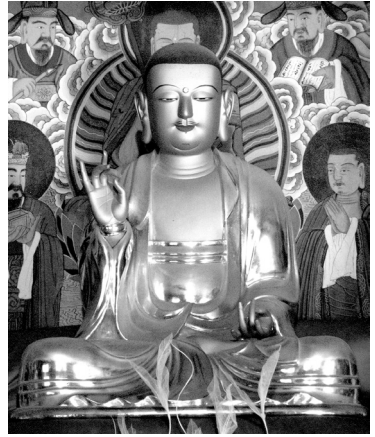
2 무염과 무염파에 대한 연구로는 文明大, 「무염파(無染派) 목불상의 조성과 설악산 신홍사 목아미타 삼존불상의 연구」, 『講座美術史』 20 (2003. 6), pp. 63-82; 문명대, 「조각승 無染, 道祐派 불상조각의 연구」, 『講座美術史』 26-1 (2006. 6), pp. 23-51; 최선일, 「朝鮮後期 彫刻僧의 활동과 佛像 研究」, 홍익대학교 박사학위논문 (2006. 8), pp. 66-76; 송은석, 「17세기 조선왕조의 조각승과 불상」, 서울대학교 박사학위논문 (2007. 2) pp. 142-159; 문명대, 「선운사 대웅보전 무염(無染)작 비로자나삼불상(毘盧遮那三佛像)」, 『講座美術史』 30 (2008. 6), pp. 353-378; 송은석, 「무염파 출신 조각승 도우와 희장파의 합동작업」, 『미술사와 시각문화』 7 (2008. 10), pp. 196-223; 宋殷碩, 「17세기 無染派의 造像 활동」, 『역사학연구』 40 (2010. 10), pp. 113-146 등이 있다.

3 신홍사 불상들이 海心 작풍과 연관이 있으며 지장보살상 발원문의 마멸된 3위 조각승 이름은 해심일 것으로 추정할 글은 송은석, 앞의 논문 (2007. 2), pp. 150-152.

4 「東草 新興寺 木造觀音菩薩坐像 造成發願文」 1651년 8월 (문명대 석문): “……造成畫員秩 無染 道祐 □□ 德明 處常 性岑 元哲 道□ 敏奇 義信 靈峰 處仁 日祥……”; 文明大, 앞의 논문 (2003. 6), pp. 78-79.

5 「東草 新興寺 木造觀音菩薩坐像 造成發願文」 1651년 8월 (문명대 석문): “……造成畫員秩 無染 道祐 海心 德明 刻常 性岑 元□ 道珪 敏奇 義信 靈澤 刻仁 日祥……” (밑줄 필자. 2003년 석문과 다른 부분); 문명대 외, 『朝鮮時代 記錄文化財 資料集 I』 (한국미술사연구소, 2009), pp. 206-207.

6 「高敞 文殊寺 木造平等大王像 造成發願文」 1653년 3월 (송은석 석문): “……畫員秩 海心比丘 性守比丘 勝秋比丘 敏機比丘 道均比丘 妙寬比丘 勝照比丘 勝悅比丘 智文比丘 信日比丘 明照比丘 敬性比丘 一安比丘 處仁比丘 元



(左)도 1 無染 <木造毘盧遮那佛坐像> 1650년 8월, 高 81.5cm 膝幅 77.3cm, 大田 飛來寺 大寂光殿 (송은석)
 (右)도 2 無染(海心 추정) <木造地藏菩薩坐像> 1651년 8월, 高 99.0cm 膝幅 75.0cm, 東草 新興寺 冥府殿 (송은석)

<p>a) 無染 <木造毘盧遮那佛坐像> 1650년 8월, 大田 飛來寺 大寂光殿</p>		<p>b) 無染 <木造阿彌陀佛坐像> 1652년 5월, 完州 淨水寺 極樂殿</p>	
<p>c) 無染(海心추정) <木造地藏菩薩坐像> 1651년 8월, 東草 新興寺 冥府殿</p>		<p>d) 海心 <木造阿彌陀佛坐像> 1653년 3월, 高敞 文殊寺 冥府殿</p>	

도 3 無染派 불상의 얼굴 비교 (송은석)

덩 등에 양감을 잘 드러내었고, 이마에서 곧바로 돌출된 코, 물음표 모양의 이갑강이 있는 귀 모습 등은 무염이 제작한 다른 불상들이나 신흥사 불상들과 공통된 표현법이다(도 3d, 1, 4). 그러나 상체에 비해 하체의 폭이 좁아 안정감이 적은 무염의 작품들에 비하여, 문수사 지장상은 양 무릎의 폭이 넓고 두꺼워서 안정감이 있으며, 얼굴은 다른 무염의 불상들에 비해 매우 길고 턱도 둥근 차이가 있다. 이러한 신체 비례와 얼굴은 신흥사 아미타상과 지장보살상 등에서도 거의 동일하게 표현되어 있다. 또한 두 다리 위의 옷주름은 거의 수평의 평행선들이 좌우 대칭으로 조각되어 있으며, 넓은 면 안에 음각선이나 양각선을 시문하는 입체적인 옷주름도 나타나지 않은 것도 신흥사 상들과 동일하다.



도 4 海心 〈木造阿彌陀佛坐像〉 1653년 3월, 高 84.0 膝幅 64.0cm, 高敞 文殊寺 冥府殿 (송은식)

이처럼 문수사 불상이 기존의 무염 작 불상들과 다른 점은 모두 그대로 신흥사 불상들에 나타나 있어, 문수사 불상들과 신흥사 불상들이 양식적으로 거의 동일한 작품이라 할 수 있다. 이는 곧 문수사 불상을 조성한 海心이 신흥사 불상들도 조성하였을 가능성이 매우 높다는 증거가 될 수 있을 것이다.

즉, 1650년대 초반 무염과의 당시 수장인 무염이 은퇴를 앞두고 새로운 수장이 될 해심이 중심이 되어 신흥사 불상들을 제작하였을 가능성이 높으며, 이러한 제작 방식은 代作的 한 사례가 될 것이다.

2. 운혜파의 雲惠와 敬林

운혜는 17세기 전반에 전라도와 충청도를 중심으로 활동한 守衍派를 계승하여 17세기 중 후반 활동한 조각승이다.⁷ 수연파는 수조각승 수연을 중심으로 靈哲, 운혜 등의 보조 조각승들

卞比丘…….”

⁷ 수연파와 운혜파에 대한 연구로는 최선일, 「17세기 전반 彫刻僧 守衍의 활동과 佛像 研究」, 『東岳美術史學』 8 (2007. 6), pp. 149-171; 崔宣一, 「전라남도 和順 雙峰寺 木造地藏菩薩坐像과 彫刻僧 雲惠」, 『佛教美術史學』 2 (2004.

이 중심이 되어 17세기 초반 성립된 조각승 유파이며, 운혜파는 수연과 영철을 이어 수조각승이 된 운혜를 중심으로 경림 등의 보조 조각승들로 이루어져 17세기 중후반 가장 활발한 조상 활동한 별인 조각승 유파이다. 운혜의 문하에서 차조각승으로 활동하였으며 유파 내에서 가장 뛰어난 실력을 갖춘 조각승 敬林은 1660년대 후반부터 운혜를 대신하여 유파를 이끌기도 하였으며, 1670년대에는 명실상부한 수조각승이 되어 수연-영철-운혜로 이어진 수연파와 운혜파의 맥을 이은 조각승이다.

운혜는 1650년부터 1680년까지 수조각승으로 활동하였으며, 해남 瑞洞寺, 화순 雙峯寺, 곡성 道林寺, 강진 白蓮寺, 순천 桐華寺 등에 작품을 남기고 있다. 운혜에 관한 최초의 기록은 1649년 9월에 제작되어 황해도 배천 江西寺에 봉안되었다가 지금은 서울 화계사 명부전에 봉안되어 있는 <목조지장보살좌상 및 시왕상>의 복장발원문이다. 당시 운혜는 수조각승인 영철의 아래에서 12명 중 4위의 보조 조각승으로서 참여하였음이 확인되었다. 운혜는 그 후 1650년 해남 서동사의 삼방불상으로부터 1680년 곡성 도림사의 관음·세지상에 이르기까지 30여 년 동안 수조각승으로서 유파를 이끌었다.

운혜의 조상 활동 후반기에 해당하는 1665년에 제작된 곡성 도림사 <목조아미타불좌상>과 1680년에 제작된 곡성 도림사 <목조관음·대세지보살좌상>은 代作으로 추정되는 불상들이다(도 5, 6). 이들 아미타삼존상은 수조각승 운혜가 차조각승 경림 등과 함께 제작하였다고 발원문에 기록되어 있으나,⁸ 필자는 운혜보다는 경



도 5 雲惠(敬林추정) <木造阿彌陀佛坐像> 1665년 5월, 高 126.0cm 膝幅 82.7cm, 谷城 道林寺 普光殿 (송은석)



도 6 雲惠(敬林추정) <木造觀音菩薩坐像> 1680년 4월, 高 116.0cm 膝幅 75.3cm, 谷城 道林寺 普光殿 (송은석)

10), pp. 199-217; 송은석, 「17세기 중후반 운혜파의 조상 활동: 운혜와 경림」, 『미술사와 시각문화』 9 (2010. 10), pp. 116-145 참조.

⁸ 「谷城 道林寺 木造阿彌陀佛坐像 造成發願文」 1665년 5월 (고경 석문): “……畫員秩 雲慧比丘 瓊琳比丘 處瓊比丘







(左)도 7 雲惠 〈木造地藏菩薩坐像〉 1667년 추정, 高 106.0cm 膝幅 73.0cm, 和順雙峰寺 地藏殿 (송은석)
 (右)도 8 敬林 〈木造阿彌陀佛坐像〉 1678년 5월, 高 125.5cm 膝幅 78.8cm, 木浦達聖寺 極樂寶殿 (송은석)

림이 보다 주도적으로 불상을 제작한 것으로 판단한다.⁹ 이들 도림사의 세 존상은 아미타불상이 제작된 1665년과 두 협시보살상이 제작된 1680년 사이인 1667년에 운혜에 의해 제작된 화순 쌍봉사 지장보살상의 작풍과 차이가 있고(도 7), 오히려 1678년에 경림에 의해 제작된 목포 달성사 아미타삼존상과 유사한 것이 큰 이유이다(도 8). 조선 후기 조각가들의 작풍은 대체적으로 시간의 흐름에 따라 조금씩 변화하는 것이 일반적이는데, 1665년(도림사 아미타상)과 1667년(쌍봉사 지장상) 정도의 짧은 기간에 작풍이 바뀌었다가 다시 원래의 양식으로 되돌아간 경우는 거의 찾아볼 수 없던 현상이기 때문이다.

도림사 아미타상과 양 협시상은 1660년대에 제작된 운혜의 불상들에 비하여 체구가 비교적 말랐고 얼굴도 좁고 옷주름은 단순한 편이다. 이는 1661년에 제작된 제주 月溪寺 불상과 1667년에 제작된 화순 쌍봉사 지장상으로 이어지던 당당한 체구와 넓은 얼굴을 가진 작풍과 다른 표현이다(도 7). 이러한 차이는 체구와 얼굴 이외에도 조각가의 표현상 차이가 잘 드러

妙瓊比丘 處機比丘……康熙三年乙巳五月晦日”; 「谷城 道林寺 木造觀音菩薩坐像 造成發願文」 1680년 5월 (고경석문): “……畫員 雲惠 敬林 坦勳 道敏 三眼 楚明 性日……康熙拾玖季庚申四月念八畢功而五月集衆初三日慶讚無遮大會也.”

⁹ 1680년에 제작된 두 협시보살상이 1678년 경림이 제작한 강진 백련사 아미타삼존상과 친연성이 강하다는 주장은 최선일, 앞의 논문 (2004. 10), pp. 209-210, 1665년의 아미타상, 1680년의 두 협시보살상이 모두 경림 작풍을 보인다는 주장은 송은석, 앞의 논문 (2010. 10), pp. 129-131 참조.

			
a) 雲惠 〈木造地藏菩薩坐像〉 1667년 추정, 和順 雙峰寺 地藏殿	b) 敬林 〈木造阿彌陀佛坐像〉 1678년 5월, 木浦 達聖寺 極樂殿	c) 雲惠(敬林추정) 〈木造阿彌陀佛坐像〉 1665년 5월, 谷城 道林寺 普光殿	d) 雲惠(敬林추정) 〈木造觀音菩薩坐像〉 1680년 4월, 谷城 道林寺 普光殿

도 9 雲惠, 敬林 作 불상의 귀 비교 (송은석)

나는 귀에서도 나타나는데, 1650년의 서동사 불상, 1661년의 월계사 불상, 1667년의 쌍봉사 지장상 등에서는 모두 三角窩가 짧은 선으로 나타나 있던 것과 달리 1665년과 1680년에 제작된 도림사의 불보살상들에서는 삼각와의 선이 매우 길게 표현되어 있는 것이다(도 9). 이러한 긴 삼각와 표현은 경림이 제작한 1678년의 달성사 아미타삼존상의 그것과 정확히 일치하는 것이기도 하다(도 9).

도림사 삼존상의 작품이 쌍봉사 지장상 보다는 경림이 제작한 달성사 삼존상과 공통점을 보이는 점은 도림사 삼존상 제작에 수조각승인 운혜보다는 차조각승인 경림이 보다 중요한 역할을 하였다고 추정케 한다. 1667년에 조성된 운혜의 쌍봉사 지장상을 사이에 두고 1665년의 아미타상과 1680년의 관음·세지상이 같은 작품을 보이는 것은 운혜 작품의 변화로 설명되기 보다는 다른 조각가의 작품이 드러난 것으로 이해되는 것이 좀더 자연스러울 것으로 판단된다.

즉, 도림사의 1665년 아미타상과 1680년 관음·세지상은 체구와 얼굴, 귀의 표현 그리고 옷주름 표현에서 모두 쌍봉사 지장상(1667) 보다는 달성사 아미타삼존상(1678)과 매우 비슷하여, 불상을 주도적으로 조성한 조각승은 운혜이기보다는 경림이었을 가능성이 높다고 판단된다. 이 역시 유파 내에서의 代作 사례라 하겠다.

Ⅲ. 유파 간 합동 작업과 대작의 문제

유파 사이의 합동 작업은 각 유파의 수조각승과 보조 조각승들이 함께 참여하는 방식과 특정 유파에서 독립하여 독자적으로 불상을 제작할 때 타 유파 소속의 조각승들을 보조 조각승으로 영입하여 불상을 제작하였던 방식이 있다.¹⁰ 이중 두 번째 방식의 합동 작업에서는 수조각승(이 소속된 유파)의 작품이 거의 드러나 있지 않고, 거의 보조 조각승들이(소속된 유파)의 작품만이 드러나 있는데, 수조각승보다 보조 조각승들의 작품이 현저하게 드러나 있다는 점에서 代作의 범주에 넣을 수 있다고 판단된다. 여기에서 살펴볼 두 조각승 淸虛와 道祐는 보조 조각승 시기에는 각각 元悟(派)와 無染派에서 수련하였으나, 수조각승으로 독립한 이후에는 자신의 유파 소속 조각승들이 아닌 淸惠派와 熙藏派 조각승들이 보조 조각승으로 참여하여 불사가 진행되었다. 이러한 방식은 조각승 유파 내에서 師資相承하며 교육과 작업이 함께 이루어졌던 조선 후기의 일반적인 관례와 다른 것이었다.

1. 淸虛와 淸惠派 조각승들

조각승 淸虛는 1605년에서부터 1645년까지 40여 년 동안 활동한 것으로 확인된다. 그는 보조 조각승 시기인 1605년에서 1614년 사이에는 원오파의 元悟와 覺敏의 수하에서 여러 불사에 참여하였다. 1605년 논산 쌍계사 <목조삼방불좌상>, 1610년 남원 선원사 <목조지장보살좌상 및 시왕상> 등을 조성한 불사에서는 元悟의 보조 조각승으로 참여하였고, 1614년 순천 송광사 <목조비로자나삼존불좌상>을 조성할 때에는 원오의 제자인 覺敏의 보조 조각승으로 참여한 것이다.¹¹ 淸虛는 원오파 불사에 여러 번 참여하였지만 원오파 이외의 다른 유파의 불사에 참여한 기록이 전하지 않는 것으로 보아 원오파 조각승으로 판단된다.¹²

그런데 1640년대에 그의 수조각승 시기에 제작된 3건의 불상 조성 불사에서는 원오파 조각

¹⁰ 송은석, 「조선 17세기 彫刻僧 유파의 합동작업」, 『美術史學』 22 (2008. 8), pp. 69-103.

¹¹ 元悟와 覺敏을 중심으로 한 원오파 조상에 대한 논고는 최선일, 「17세기 전반 彫刻僧 元悟의 활동과 佛像 研究」, 『17세기 彫刻僧과 佛像 研究』(한국연구원, 2009), pp. 1-26; 문명대, 「석준(釋俊), 원오(元悟)파의 성립과 논산 쌍계사 삼세불상(1605년) 및 복장의 연구」, 『講座美術史』 36 (2011. 6), pp. 579-597; 정은우, 「동학사 대웅전 목조삼세불좌상 연구」, 『동학사 대웅전 삼세불상』(동학사·공주시·(재)불교문화재연구소, 2012), pp. 122-135; 최선일, 「남원 선원사 木造地藏菩薩三尊像과 조각승 元悟」, 『미술사학』 27 (2013. 8), pp. 231-257 참조.

¹² 송은석, 「金堤 金山寺 彫刻僧 淸虛의 造像 활동」, 『美術史學研究』 279·280 (2013. 12), pp. 203-237.

승들이 아닌 청헌파 조각승들이 보조 조각승으로 참여하였다. 즉, 원오파 조각승 중에서 信玄, 神劔 등 淸虛의 아래에 있었던 조각승들이 아니라 法玄, 玄允, 英蹟(또는 英頤), 懶欽 등 淸憲의 문하에 있던 조각승들이 보조 조각승으로 참여한 것이다.¹³ 구체적인 기록이 없어 청허가 청헌파 조각승들과 함께 불상을 조성한 이유를 정확히 알기는 어렵지만, 청허가 수조각승으로 활동한 시기인 1640년대에는 이미 원오파는 와해되어 자신의 유파 내에서 보조 조각승들을 구할 수 없었을 가능성이 높다. 청허처럼 원오파에 소속된 조각승으로 추정되는 幸思가 1617년에 조성한 공주 갑사 <소조삼방불좌상 및 사보살입상>은 熙淳, 敬倫, 心淨, 應梅 등 원오파 보조 조각승들과 함께 제작하였지만,¹⁴ 1648년에 조성한 해남 道場寺 <목조석가불·좌보처보살좌상>은 無染, 海心 등 무염파 조각승들의 보조로 제작한 사실과 상통하고 있다.¹⁵

이처럼 청헌파 조각승들이 보조 조각승들로 구성되어 있었기 때문에 청허가 수조각승으로 제작한 불상들은 원오파 작풍이 아니라 청헌파 작풍에 좀더 가깝게 만들어 졌다고 판단된다. 즉, 청허는 수조각승이었지만 작풍을 결정할 만큼 주도적으로 참여하지 않았고, 오히려 보조 조각승들이 거의 전적으로 불상을 제작하였던 것으로 이해되는 것이다. 청허의 보조 조각승들 가운데 英蹟, 玄允, 懶欽의 세 조각승이 수조각승으로서 조성한 불상들도 모두 청헌의 작풍을 기반으로 하고 있다는 점도 이러한 작풍 결정에 큰 영향을 주었을 것이다.

청허가 제작한 불상들의 양식적 특징을 청헌과 원오의 작품들과 비교를 통하여 청허와 청헌의 관련성을 검토해 보겠다.

청허가 제작한 불상의 얼굴은 청헌 작품의 얼굴과 거의 유사하다. 慶山 慶興寺 대웅전에 봉안되어 있는

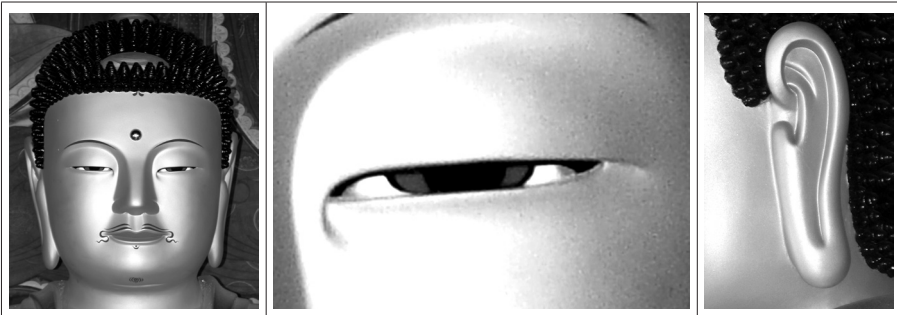


도 10 淸虛 <木造釋迦佛坐像> 1644년 5월, 高 148.2cm 膝幅 99.0cm, 慶山 慶興寺 大雄殿 (송은석)

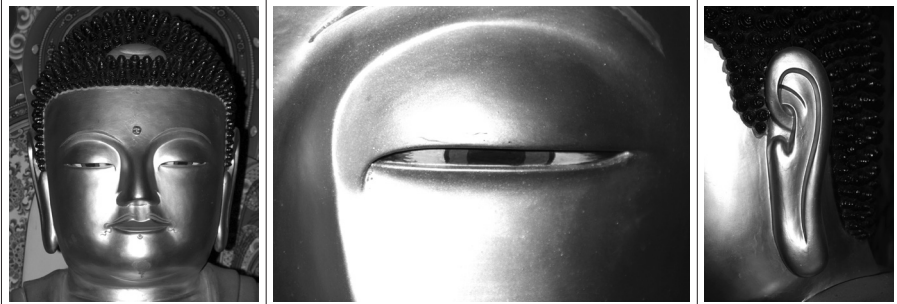
¹³ 송은석, 위의 논문 (2013. 12), p. 205, 표 1 참조.

¹⁴ 「公州 甲寺 塑造觀音菩薩立像 造成發願文」 1617년 10월 (송은석 석문): “……畫員 幸思比丘 德玄比丘 天潭比丘 熙淳比丘 敬倫比丘 心淨比丘 應梅比丘 性崑比丘 性宗比丘…….” (밑줄 필자)

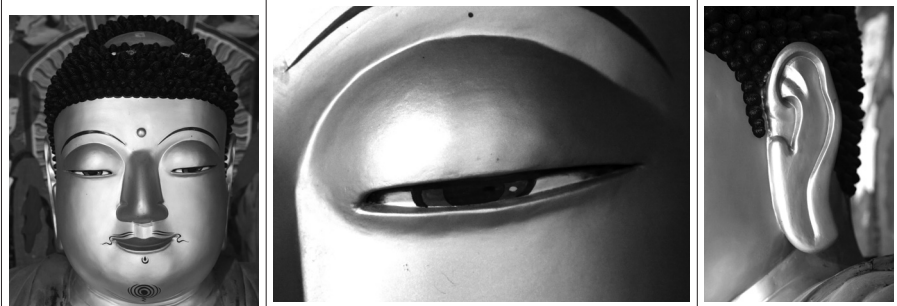
¹⁵ 「海南 道場寺 木造釋迦佛坐像 造成發願文」 1648년 5월 (송은석 석문): “……畫員 秩 師翁幸思比丘 養師無染比丘 首畫員海心比丘 性寬比丘 勝秋比丘 宗稔比丘 智准比丘 敏機比丘 三侃比丘 道均比丘 明照比丘 敬聖比丘…….”



a) 淸憲 〈木造釋迦佛坐像〉 1643년 5월, 晉州 凝石寺 大雄殿



b) 淸虛 〈木造釋迦佛坐像〉 1644년 5월, 慶山 慶興寺 大雄殿



c) 元悟 〈木造釋迦佛坐像〉 1605년 7월, 論山 雙溪寺 大雄殿

도 11 淸憲, 淸虛, 元悟 作 불상의 얼굴과 눈, 귀 비교 (송은석)

목조석가불좌상은 얼굴이 장방형에 가까우면서도 이마에서 턱까지의 하부는 완만하게 폭이 줄어든 모습이다(도 10). 눈의 위 눈꺼풀이 볼록하지 않고, 아래 눈꺼풀은 얇으며, 눈의 내眦에는 위 꺼풀이 아래 눈꺼풀을 덮고 있는 몽고주름이 표현되어 있다. 입은 위 입술이 두껍고 아래 입술은 얇으며, 인중의 골이 좁고 마르는 각지지 않고 부드러운 선으로 이루어져 있다(도 11). 이러한 특징은 청헌의 작품에서도 거의 그대로 나타나 있는데, 진주 응석사 대웅전에 봉



(左)도 12 淸憲 〈木造釋迦佛坐像〉 1643년 5월, 高 141.5cm 膝幅 92.8cm, 晉州 凝石寺 大雄殿 (송은석)
 (中)도 13 元悟 〈木造釋迦佛坐像〉 1605년 7월, 高 190.0cm 膝幅 137.0cm, 論山 雙溪寺 大雄殿 (송은석)
 (右)도 14 淸憲 〈木造藥師佛坐像〉 1639년 8월, 高 172.0cm 膝幅 120.0cm, 河東 雙溪寺 大雄殿 (송은석)

안되어 있는 木造釋迦佛坐像에서 이를 확인할 수 있다(도 12).

반면 원오의 작품은 청허의 작품과 매우 다른 특징을 보이고 있다. 원오 작품의 얼굴이 상하로 긴 모습은 청허의 작품과 비슷하지만, 양감은 청헌이나 청허의 작품보다는 강하게 나타나 있다(도 11, 13). 특히 눈의 위 눈꺼풀이 매우 볼록하고, 이마와 코의 경계가 眉間에서 급격히 돌출한 모습은 청헌이나 청허의 작품과 매우 다른 형상이다. 위 입술이 두껍고 아래 입술이 얇은 것은 청헌, 청허 작품과 같지만, 거의 수평에 가까운 청헌, 청허 작품의 입과 달리 원오 작품의 입은 입꼬리가 위로 올라가 웃는 표정인 점도 다르다. 또한 원오의 작품은 인중의 골이 청헌, 청허 작품과 달리 넓고 마루는 곡선이 아니라 각을 이루고 있어 차이를 보인다(도 11).

무릎 위로 낮게 둔 시무외인의 표현도 청헌과 청허의 작품 모두에서 찾아볼 수 있다. 이 수인은 원오나 각민 등 원오파 조각승들이 사용한 사례가 없지만, 청헌이 1639년에 조성한 하동 쌍계사 〈목조약사불좌상〉에서 처음 나타난 이래 勝日, 應惠, 熙藏 등 청헌의 제자들도 즐겨 사용하던 청헌파 불상 표현의 주요한 특징 중 하나이다(도 14).¹⁶ 이 수인은 1640년의 거창 심

¹⁶ 현진·청헌파에 대해서는 宋殷碩, 「17世紀 彫刻僧 玄眞과 그 流派의 造像」, 『美術資料』 70·71 (2004. 12), pp. 69-99; 李熙靜, 「조선 17세기 불교조각과 조각승 淸憲」, 『불교미술사학』 3 (2005. 10), pp. 159-182; 李芬熙, 「조각승 勝一派 불상조각의 연구」, 『講座美術史』 26-1 (2006. 6), pp. 83-110; 宋殷碩, 「朝鮮後期 17世紀 彫刻僧 熙藏과 熙藏派의 造像」, 『泰東古典研究』 22 (2006. 12), pp. 189-229; 文明大, 「17세기 전반기 조각승 玄眞派의 성립과 지장암 木毘盧遮那佛坐像의 연구」, 『講座美術史』 29 (2007. 12), pp. 355-380; 宋殷碩, 「조각승 勝日과 勝日派의 造像 활동」, 『韓國禪學』 26 (2010. 8), pp. 411-449 참조.

우사 아미타상, 1644년의 경산 경흥사 석가삼존상의 좌우 협시보살상들, 그리고 1645년의 상주 남장사 아미타삼존상의 아미타불과 좌우 협시상 등 현존하는 청허의 모든 작품들에서도 똑같이 발견된다(도 15).

이렇듯 청허의 작품은 청헌의 작품과 매우 비슷하지만, 원오의 작품은 청허의 작품과 현저히 차이를 보이고 있다. 작품의 유사성은 수조각승 청허와 함께 불사에 참여한 상위의 보조 조각승들이 대부분 청헌파에 소속된 조각승들이었다는 점과 직접 관련이 있었을 것이다. 즉, 청허 작품에 보이는 청헌파의 요소는 청허의 불사에 참여한 청헌 제자들의 작품이 그대로 반영된 결과로 해석되어야 할 것이다.



도 15 淸虛 〈木造阿彌陀佛坐像〉
1640년 8월, 高 112.0cm 膝幅
70.0cm, 居昌 靉牛寺 (송은석)

2. 道祐와 熙藏派 조각승들

조각승 도우는 조선 후기 조각승들 중에서 특이한 이력을 가진 조각승이다. 도우는 17세기 전반기에 전라도를 중심으로 활동한 無染派에 소속되어 여러 불사에 참여하였으며, 무염에 이어 차조각승으로 활동하기도 한 무염파의 대표적인 조각승이었다. 그런데 그가 수조각승으로서 조성한 5건의 불상들은 무염 또는 무염파의 작품과 상이하며, 희장파의 작품과 유사하게 제작되었다. 수조각승 도우와 함께 작업에 참여한 보조 조각승들은 희장파에 속하였거나 희장파와 연관이 있는 조각승들이 많았고, 무염파 출신의 조각승들은 거의 참여하지 않았기 때문인 것으로 판단되었다.¹⁷

발원문 기록과 불상 작품의 유사성은 도우가 희장파와 매우 긴밀한 연관을 갖고 있었다는 사실을 보여주는 것인데, 이러한 사실을 직접 보여주는 사례가 최근 발견되어 주목되었다. 즉, 1665년에 제작된 진도 쌍계사 삼세불상 조성 불사에서, 도우는 희장의 아래에서 차조각승의 직분을 맡아 함께 불상을 조성하였다는 발원문 기록이 그것이다.¹⁸ 이는 그동안 양식분석에 의한 도우와 희장파의 관련성에 대한 추정이 기록에 의해 직접 확인된 첫 사례가 될 것이

¹⁷ 송은석, 「무염파 출신 조각승 도우와 희장파의 합동작업」, 『미술사와 시각문화』 7 (2008. 10), pp. 200-205.

¹⁸ 「珍島 雙溪寺 木造釋迦佛坐像 造成發願文」 1665년 6월 (고경 석문): “康熙四年乙巳季夏日全羅道珍島尖察山雙溪寺佛像助緣文……首畫員熙壯 道雨 宝海 敬信 玉淳 一訓 新學 呂尙 道澄…….”

다. 또한 도우의 작품들에서 발견된 발원문에는 대부분 희장파와 연관이 있는 조각승들이 비교적 상위 조각승으로 참여한 반면, 무염파와 연관이 있는 조각승들은 하위 조각승으로 참여한 것으로 기록되어 있는데,¹⁹ 이러한 조각승들의 구성도 불상의 작품에 직접 영향을 미쳤을 것으로 판단되고 있다. 이러한 제반 정황으로 보아 조각승 도우는 1650년대 초반 무염의 퇴진 시점에 무염파의 새로운 수장으로 후배인 海心이 정해지면서 무염파에서 나와 희장파와 연관을 맺고 희장파 조각승들의 도움을 받으며 희장파 양식으로 자신의 불상들을 만들었던 것으로 추정된다.²⁰

도우가 수조각승으로 제작한 불상들이 실제로 무염의 작품과 관련이 없고 희장의 작품과 긴밀한 관련이 있는지 그의 유존작을 통해 확인해 보도록 하자.

도우가 수조각승으로 제작한 5건 15점의 불보살상들은 유사한 양식적 특징을 갖고 있으며, 몸체, 얼굴, 수인, 가사의 표현에서 희장파 작품이 보인다. 희장이 제작한 불상의 몸체와 머리는 대부분 앞뒤의 두께가 두껍게 표현되는데(도 16), 1655년의 칠곡 송림사 극락전의 지장보살상, 1664년의 나주 죽림사 삼세불좌상 등 도우의 작품에서도 이러한 특징을 볼 수 있다(도 17). 그러나 상대적으로 무염파 작품의 몸체는 그리 두꺼운 편은 아니어서 차이를 보인다(도 1).



도 16 熙藏 〈木造藥師佛坐像〉 1653년, 高 108.0cm 膝幅 76.0cm, 高興 楞伽寺 大雄殿(송은석)



도 17 道祐 〈木造釋迦佛坐像〉 1664년 6월, 高 86.2cm 膝幅 54.0cm, 羅州 竹林寺 靈山殿(송은석)

¹⁹ 송은석, 앞의 논문(2008. 10), pp. 197-200.

²⁰ 송은석, 위의 논문(2008. 10), p. 198.

		
a) 熙藏 <木造阿彌陀佛坐像> 1653년, 高興 楞伽寺 大雄殿	b) 道祐 <木造阿彌陀佛坐像> 1655년 3월, 達成 龍淵寺 極樂殿	c) 無染 <木造阿彌陀佛坐像> 1652년 5월, 完州 淨水寺 極樂殿

도 18 熙藏, 道祐, 無染 作 불상의 입 비교 (송은석)

도우 작품의 얼굴 세부 표현에서도 희장풍이 엿보인다. 무염파가 제작한 불상들은 모두 이마에서 코가 우뚝 솟은 모습인데(도 1, 3, 4), 도우 작품의 코는 무염 작품처럼 이마에서 우뚝 솟은 모습이 아니다(도 17). 도우 작품의 코 표현은 희장파 불상의 표현과 좀더 유사하다. 또한 무염파가 제작한 불상의 인중은 골이 깊고 폭이 좁은 반면 도우와 희장파의 불상은 골이 넓고 얇은 특징을 공유하고 있다. 코폭과 입의 폭의 차이도 있다. 희장파와 도우의 불상은 코폭보다 입의 폭이 많이 길고 입술은 얇은 편인데 반해 무염파 불상의 입은 상대적으로 좁고 입술이 두꺼운 차이가 있다(도 18).

또한 시무외인을 지은 오른손을 정강이 바로 위로 낮게 두는 방식은 앞에서 언급하였듯이 조각승 청현에게서 시작하여 승일, 응혜, 희장 등으로 이어진 청현파 조각승들이 주로 사용하였던 수인이다. 도우의 작품에서도 1653년 작품인 운흥사 아미타불상, 1655년의 용연사 아미타불상 등에 이러한 수인이 나타나 있다(도 19). 그 외 2점의 향마축지인을 짓고 있는 석가불상과 석조라는 재질 특성상 아미타상임에도 향마축지인을 짓고 있는 송림사 아미타상을 제외하면 모든 주존상에 이러한 방식이 채용된 것이다. 무염파 작품에서는 단 한 작품에서도 표현되지 않았던 방식이어서, 이 또한 희장파와 긴밀한 연관성을 보여주는 요소이다.



도 19 道祐 <木造阿彌陀佛坐像> 1655년 3월, 高 156.0cm 膝幅 115.5cm, 達成 龍淵寺 極樂殿 (송은석)

가사의 표현에서도 희장풍을 엿볼 수 있다. 희장과 조각승들이 제작한 불상들에서는 오른쪽 가슴의 대의 자락이 약간 아래로 튀어나와 있으며, 두 다리 사이에는 중앙에 직선으로 흘러내린 폭넓은 옷주름을 중심으로 하여 좌우로 대칭의 옷주름들이 배치되어 있고, 왼쪽 정강이 위로는 끝이 뾰족한 대의 자락이 표현되어 있다(도 16). 도우의 작품에서도 1653년의 운흥사 아미타삼존상, 1655년의 용연사 아미타삼존상, 1657년의 송림사 석가상, 1664년의 죽림사 삼세불상 등 거의 대부분의 불상들에 희장의 작품과 같은 옷주름이 표현되어 있다(도 19).

이상에서 살펴보았듯이 도우에 의해 제작된 불상들은 거의 모든 부분에서 희장파에 의해 제작된 불상들과 동일한 양식적 특징을 보였으며, 무염파에 의해 제작된 불상들과 차이를 보였다. 이는 도우가 수조각승으로 제작에 참여한 불상들일지라도 불상의 작풍을 결정하는데 거의 희장과 출신의 보조 조각승들에게 의지하였던 것을 보여주는 것이라 판단된다.

IV. 결론

조선 후기 불상의 제작 방식에서 代作의 문제는 동일 유파 속에서 首彫刻僧과 次彫刻僧 사이와 특정 유파의 보조 조각승들과 유파 외부의 수조각승 사이의 두 부분에서 나타났다. 첫 번째 방식은 無染派와 雲惠派에서 나타났는데, 조각승 유파 내 수장의 교체기에 나타난 것으로 확인되었다. 즉, 전임 수장의 말기에 후임 수장이 임시로 수장의 직분을 맡아 새로운 작풍으로 불사를 총괄하였던 것으로 추정되었다. 두 번째 방식은 元悟派 출신 수조각승인 淸虛와 淸憲派 소속 보조 조각승 사이에서, 무염파 출신 수조각승인 道祐와 희장파 소속 보조 조각승 사이에서 발견되었다. 보조 조각승 시기에 원오파의 원오와 각민에게서 수련을 받은 청허가 수조각승 시기에는 원오파 조각승들이 아닌 청헌파 조각승들과 함께 불상을 조성한 사례인데, 당시에는 이미 원오파가 와해되어 보조 조각승들을 구할 수 없었기 때문인 것으로 추정되었다. 무염파 출신의 도우 사례는 청허와 달랐다. 그가 소속되었던 무염파는 청허의 독립 이후에도 유파가 존속하며 불상을 조성하였던 것이다. 도우는 후배 조각승인 해심이 유파의 수장이 되자 유파를 떠나 희장과 조각승들의 도움을 받았던 것으로 판단된다.

조선 후기 조각승 유파 사이에서 나타났던 “代作” 방식은 조각승 유파를 중심으로 한 제작 방식 속에서 발생한 부분적인 현상이며, 일반적인 방식은 아니었던 것으로 판단된다. 또한 조선 후기에 이러한 대작 방식이 현대적 의미의 贗作, 僞作, 假作 등의 윤리적 문제를 갖고 있었던 것으로 판단되지는 않는다. 조선 후기에 불상은 일반적으로 봉안될 사찰 안에 임시로 설치

된 都監의 관할 하에서 만들어졌으며, 불상 제작과 관련된 모든 사항은 사찰 승려들은 물론 승속의 시주자들에게도 공개되어 있었기 때문이다. 대작 방식은 조선 후기의 불상이 제작되는 다양한 방식 속에서도 독특한 사례이며, 조각승 유파의 작풍이 전승되는 방식의 일단을 보여주는 것이라 하겠다.

***주제어(key words)** _ 대작(代作, Ghost-producing), 조각승 유파(彫刻僧 流派, Monk-sculptor school), 해심(海心, Haesim), 경림(敬林, Gyeongnim), 청허(淸虛, Chengheo), 도우(道祐, Dou)

■ 투고일 2018년 8월 31일 | 심사개시일 2018년 9월 17일 | 심사완료일 2018년 10월 13일 ■

참고문헌

- 「高敞 文殊寺 木造平等大王像 造成發願文」1653년 3월 (송은석 석문)
- 「谷城 道林寺 木造觀音菩薩坐像 造成發願文」1680년 5월 (고경 석문)
- 「谷城 道林寺 木造阿彌陀佛坐像 造成發願文」1665년 5월 (고경 석문)
- 「公州 甲寺 塑造觀音菩薩立像 造成發願文」1617년 10월 (송은석 석문)
- 「東草 新興寺 木造觀音菩薩坐像 造成發願文」1651년 8월 (문명대 석문)
- 「珍島 雙溪寺 木造釋迦佛坐像 造成發願文」1665년 6월 (고경 석문)
- 「海南 道場寺 木造釋迦佛坐像 造成發願文」1648년 5월 (송은석 석문)
- 文明大, 「무염파(無染派) 목불상의 조성과 설악산 신흥사 목아미타 삼존불상의 연구」, 『講座美術史』20, 2003. 6.
- _____, 「조각승 無染, 道祐派 불상조각의 연구」, 『講座美術史』26-I, 2006. 6.
- _____, 「17세기 전반기 조각승 玄眞派의 성립과 지장암 木 毘盧遮那佛坐像의 연구」, 『講座美術史』29, 2007. 12.
- _____, 「선운사 대웅보전 무염(無染)작 비로자나삼불상(毘盧遮那三佛像)」, 『講座美術史』30, 2008. 6.
- _____, 「석준(釋俊), 원오(元悟)파의 성립과 논산 쌍계사 삼세불상(1605년) 및 복장의 연구」, 『講座美術史』36, 2011. 6.
- 문명대 외, 『朝鮮時代 記錄文化財 資料集 I』, 한국미술사연구소, 2009.
- 宋殷碩, 「17世紀 彫刻僧 玄眞과 그 流派의 造像」, 『美術資料』70-71, 2004. 12.
- _____, 「朝鮮後期 17世紀 彫刻僧 熙藏과 熙藏派의 造像」, 『泰東古典研究』22, 2006. 12.
- _____, 「17세기 조선왕조의 조각승과 불상」, 서울대학교 박사학위논문, 2007. 2.
- _____, 「조선후기 불상의 腹藏發願文과 彫刻僧 기록」, 『삼성미술관 Leeum 연구논문집』3, 2007. 11.
- _____, 「조선 17세기 彫刻僧 유파의 합동작업」, 『美術史學』22, 2008. 8.
- _____, 「무염파 출신 조각승 도우와 희장파의 합동작업」, 『미술사와 시각문화』7, 2008. 10.
- _____, 「조각승 勝日과 勝日派의 造像 활동」, 『韓國禪學』26, 2010. 8.
- _____, 「17세기 無染派의 造像 활동」, 『역사학연구』40, 2010. 10.
- _____, 「17세기 중후반 운혜파의 조상 활동: 운혜와 경림」, 『미술사와 시각문화』9, 2010. 10.
- _____, 「金堤 金山寺 彫刻僧 淸虛의 造像 활동」, 『美術史學研究』279·280, 2013. 12.
- 李芬熙, 「조각승 勝一派 불상조각의 연구」, 『講座美術史』26-I, 2006. 6.
- 李熙靜, 「조선 17세기 불교조각과 조각승 淸憲」, 『불교미술사학』3, 2005. 10.
- 정은우, 「동학사 대웅전 목조삼세불좌상 연구」, 『동학사 대웅전 삼세불상』, 동학사·공주시·(재)불교문화재연구소, 2012.
- 崔宣一, 「전라남도 和順 雙峰寺 木造地藏菩薩坐像과 彫刻僧 雲惠」, 『佛敎美術史學』2, 2004. 10.
- _____, 「朝鮮後期 彫刻僧의 활동과 佛像 研究」, 홍익대학교 박사학위논문, 2006. 8.

- _____. 「17세기 전반 彫刻僧 守衍의 활동과 佛像 研究」, 『東岳美術史學』 8, 2007. 6.
- _____. 「17세기 전반 彫刻僧 元悟의 활동과 佛像 研究」, 『17세기 彫刻僧과 佛像 研究』, 한국연구원, 2009.
- _____. 「남원 선원사 木造地藏菩薩三尊像과 조각승 元悟」, 『미술사학』 27, 2013. 8.

국문초록

조선 후기에 성행한 조각승 유파 내에서 불상을 제작하는 방식은 유파의 수장인 수조각승을 중심으로 다수의 보조 조각승들이 참여하여 각자의 직분에 따라 함께 불상을 조성하는 방식이었다. 조각승 유파의 인적 구성은 대체적으로 폐쇄적이어서, 수조각승으로부터 말단의 조각승에 이르기까지 수직적 구조를 갖고 있었으며, 조각승 유파는 교육과 작품 제작의 두 가지 기능을 함께 갖고 있었다. 또한 유파 내 핵심 조각승들의 유파간 합동 또는 공동 작업은 국가적인 작업 등 여러 유파 구성원들이 필요한 대형 불사 이외에는 일반적인 것이 아니었다.

이러한 조선 후기 조각승 유파의 불상 제작 방식 속에서 代作의 문제는 크게 두 가지 형태로 나타났다. 첫째는 동일 유파 속에서 수조각승과 차조각승 사이의 대작 문제이며, 둘째는 외부로부터 온 수조각승과 유파 내 보조 조각승들 사이의 대작 문제이다.

첫째 유형은 유파의 수장이 교체되는 시기에 수조각승이 노쇠 등으로 인하여 불상 제작을 실질적으로 주도하지 못하게 되었을 때, 차조각승을 중심으로 불상을 제작하였던 방식이다. 기록상의 수조각승은 여전히 유파의 수장이 맡고 있었지만, 실제로는 차조각승의 작품 양식이 전면에 등장하였기 때문에 이미 세대 교체가 일어났다는 것을 알 수 있다.

둘째 유형은 특정 유파에서 독립하여 독자적으로 불상을 제작한 조각승이 타 유파 소속의 조각승들을 보조 조각승으로 영입하여 불상을 제작하였던 방식이다. 이 방식에서도 수조각승의 양식적 특징은 거의 드러나지 않고 보조 조각승들의 작품이 주로 드러나고 있다는 점에서 명목상 수조각승보다는 보조 조각승들이 소속된 유파에 의해 제작되었다고 판단된다.

조선 후기 조각승 유파 사이에서 나타났던 代作 방식은 조각승 유파를 중심으로 한 제작 방식 속에서 발생한 부분적인 현상이며, 일반적인 방식은 아니었던 것으로 판단된다. 대작 방식은 조선 후기의 불상이 제작되는 다양한 방식 속에서도 독특한 사례이며, 조각승 유파의 작품이 전승되는 방식의 일단을 보여주는 것이라 하겠다.

Monk-sculptor Schools and the Problem of Ghost-producing in the Late Joseon

Song, Un sok*

In the late Joseon period, Buddhist sculptures were produced in the workshops of monk-sculptor schools. There was a main monk-sculptor, the head of the school, and assistant monk-sculptors who each had different roles in the process of finishing a work. The schools were mostly exclusive to outsiders, rigidly organized from the main sculptor at the top to the most minor monk at the bottom of the ranks. This system of monk-sculptor schools functioned with two purposes; education and production of sculptures. A cooperation between main sculptors of different schools were rare unless it was necessary for Buddhist works of larger scale, for example, works commissioned by the government.

In the monk-sculptor schools of the late Joseon, ghost-producing appear in two cases. The first, more minor sculptors may work under the name of the head sculptor, and in the second, a head sculptor originally from another school may use the assistance of minor sculptors of the school.

The first case appears when a head sculptor is unable to direct production because of either old age or other problems, and the second sculptor-in-line takes the command. The head sculptor would still be in charge on paper, but the style of the work will already reflect the influence of others, signaling a passing of generation.

The second case is witnessed when a monk-sculptor who had worked independently, employed minor monk-sculptors from other schools to work with him. The style of assistant monks

* Associate Professor, Dongguk University(Gyeongju)

will be apparent more than that of the head sculptor, and the resulting work will appear to be the work from the school of the assistants, not the nominal head sculptor.

Ghost-producing was not widespread but an occasional occurrence that arose in the system of monk-sculptor schools. The examples are distinctive cases among many different ways of making Buddhist sculptures in the late Joseon, and an aspect of how the styles of sculpture schools were passed down.